

バンテアイ・スレイの女神

——カンボジャ 古典時代前期の異色ある一美術について——

高 田 修

一

バンテアイ・スレイ Banteay Srei は、アンコール遺跡群からやや距つて、人里はなれた森林の中に、ひっそりと孤立しているシヴァ寺院である。舊都アンコール・トム Angkor Thom の東北二キロメートル、ジープなら容易に訪れることができる。アンコールの遺跡群をまわる観光用「大巡路」を、その東端にある東メボン Mebon まで行き、ここで東に折れて進むとすぐプラダック Pradak の小部落に入る。道の両側に粗末な、しかし床の高いのを特徴とする人家が並び、一―二軒の小さい店も見える。この部落の丁度中ほどで、左折する道をとつて北方に向う。ところどころに散在する貧しい農家もやがて盡き、どこを見廻しても縁ばかりの樹海の中を進むことになり、道はしだいに悪くなつて、シエム・レアップ Siem Reap の上流に架したあやしげな板の橋を渡る前後では、ふつうの車では通過しにくいようだ。橋を渡つて間もなく、森林のあいだを縫つて

ゆく道の終點に、木々に囲まれたこの比較的小型の寺院が、急に目の前に展開する。こんなところにと思ふような平坦な一劃で、建造物そのものも低く小さい。アンコール・ワットをはじめ、その周辺の壯大な寺院や、高く基壇を築き上げた上に立つ高塔を見て廻つた者には、建築としての迫力が感じられず、期待に反した聊かの失望を覺えたのも、ひとり私だけではなかつたようだ。しかし近づいて見、さらに一々の細部について眺めてゆくに從い、小さいが整つた諸堂宇の建築的な美しさ、その裝飾の意匠や浮彫の過剰ともいえる驚くべき豊富さ、また美しい女神像を初め多くの彫刻が具えている、他の諸寺院のそれとは異なる味わい、一言にしていえば古典時代における異色あるこの美術に、強くひきつけられずにはおれなかつた。確かにアンコールから足をのばしてわざわざ訪れるに値するところ、またカンボジャの美術史上におけるその特異な位置について、考えさせる美術であると肯かれた。⁽¹⁾

私は、前々からこの異色あるバンテアイ・スレイの美術に關心す

るところがあり、殊にその年代と様式とに關する異論について注意してきた。今回アンコールを踏んだ機会に、急ぐ旅の日程から數時間をさいて、このやや距つた遺跡まで車を走らせたのも、實はその美術に關する疑問の解決を期待したからであつた。もちろん私はただ一回の抄察によつて、

今までの疑問をはらし得たわけではないが、その建築や彫刻を比較的ゆつくり楽しむことができたのは事實である。寫眞も若干撮影したので、ここにその一部を掲げ、バンテアイ・スレイを紹介するとともに、從來の諸説をも参照して、この美術について考えてみたいと思う。アンコールは訪れてもここまで尋ねてゆく人の少ないのはもちろん、クメール族の展開した偉大な美術の全般についても、いたつて關心のうすいわが學界に、多少の寄與ともなれば幸甚である。

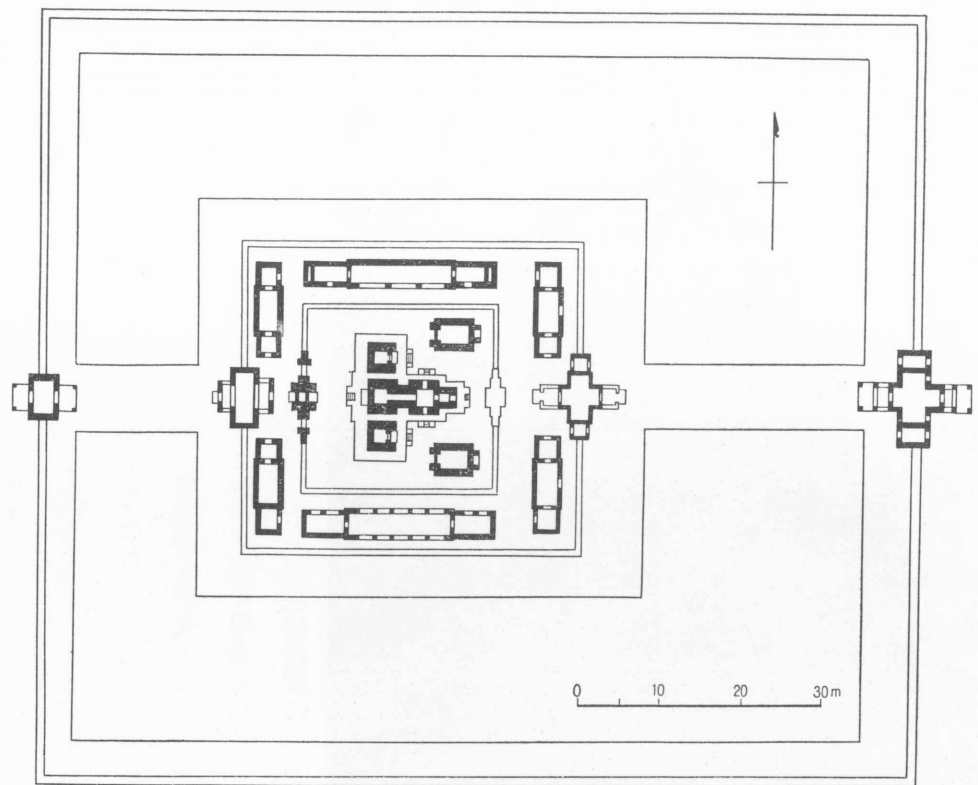
二

バンテアイ・スレイがジャングルの中で見出されたのは一九一四年、比較的新しいことである。パルマンティエ *Henri Parmentier* 氏が初めてこれを學界に紹介し、⁽²⁾ 次いで同氏及び他の人たちによる總合調査が行われ、モノグラフの公刊を見た。⁽³⁾ 當時どの建造物もひどく頽毀していて、中心の主要堂宇の大部分も、最下の身舎だけしか原形をとどめない状態であつた。しかし一九三〇年代の前半に、マルシャル *Henri Marchal* 氏の手で復原工事が實施され、取り片づけや發掘によつて新資料の發見もあり、主要建造物は、ジャワでオランダ政廳が先におこなつたと同様の方法で、今ではほぼ完全な舊形に復原されている。⁽⁴⁾ 挿圖1はその主要部を東南から眺めた全景である。

挿圖 1. バンテアイ・スレイ 主要部全景

美術に關する疑問の解決を期待したからであつた。もちろん私はただ一回の抄察によつて、

バンテアイ・スレイというのは、クメール語で「壯麗な城」を意味するらしい。銘文によると、この地はサンスクリット名でイーシ



挿圖 2. パンテアイ・スレイ主要部のプラン

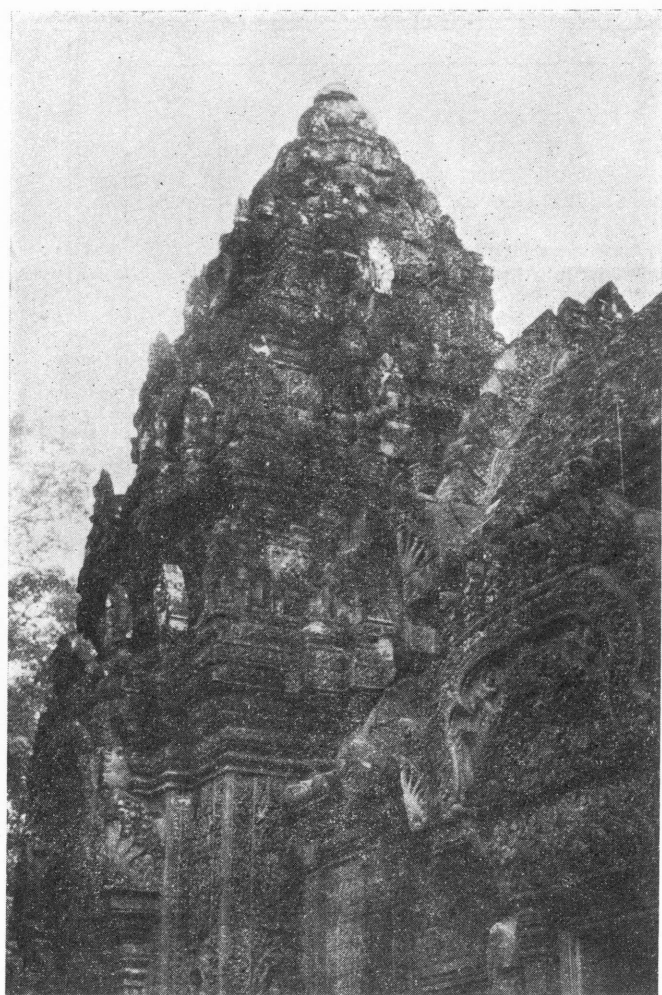
ユヴァラプーラ *Iṣvarapura* (「自在者」〔シヴァ神〕の都城)の意)といい、寺院はトリブヴァナマヘーシュヴァラ *Trihuvanamaśvara* (「三界の自在者」すなわちシヴァ神の異名)と名づけるリングを祀るために造営されたものという。銘文はかなり澤山見出されており、サンスク

パンテアイ・スレイの女神

リット文のとクメール文のものとがある。初めの調査で発見された銘文は一一種、年記を含むものが多く、最も古いので九六九年、最もおそいので一三〇四年にあたる。それらの内容については省略するが、これが解讀にあたつたフィノ *Louis Finot* 氏は、この寺院の第二・第三・第四圍を一〇世紀後半の造営、中心の第一圍(その中に主堂以下がある)のみ一四世紀初頭の新建、或は再建であろうと解釋した。⁽⁵⁾ところがその後別の二寺院から、一〇世紀後期の銘文が発見され、共にパンテアイ・スレイの寺院に關説していることから、セデス *George Coedès* 氏は前記のフィノ説を批判し、この寺院が全體として、一〇世紀後半に造営されたものでなければならぬと提説した。⁽⁶⁾パンテアイ・スレイの建築が古様な特色をもつことは、建築史學者の間の一致した見解であつたことも關連し、このセデス説は極めて有力視されるに至つた。その後、復原工事中にも四箇の銘が発見され、とくに一九三六年に第四圍東門のところで發掘された碑石に、創建に關する最も重要な記事が見出されるに及んで、今ではその銘にある九六七年創基が一般に信じられている。⁽⁷⁾すなわちラージェンドラヴァルマン *Rajendravarman* 王の末年にあたり、創建者は王師ヤジュニャヴァラーハ *Yajñavaraha* である。もつとも諸銘の記事から推して、諸建築は次のジャヴァルマン *Jayavarman* 五世(968—1001)の治世間に、次第に竣成したものと見られる。

この寺院が諸堂宇の構造や配置・構成などから見て、古い様式で特色づけられていることは、最初に調査したパルマンティエ氏がこ

れを（銘文の解讀される以前に）、古典時代初期九世紀後半の美術とみなしたことから窺われる。⁽⁸⁾ また彫刻について、ゴルベフ Victor Golubew 氏がフィノ氏の一四世紀初頭造營説に従いながら、古典時代の最後にくるようなデカダンスは認められず、反對に一種の新生味が見られるといっているのも、⁽⁹⁾ バンテアイ・スレイの美術が決してそのような遅い時代におかれるべきものでないことを、暗に示唆しているようである。ところが最近でもなおローランド Benjamin Rowland 氏のように、クメール美術の専門的な研究としてではないが、一四世紀初頭というおそい時代において説く學者もあり、⁽¹⁰⁾ この異色ある美術について、果して様式的にも一〇世紀後期におちつく



挿圖 3. バンテアイ・スレイ 中堂

ものかどうか、さらに検討してみる必要が十分にあると思われる。

三

先ず順序として、この寺院の建築的概要から述べてゆくことにする。⁽¹¹⁾

バンテアイ・スレイは挿圖 2 のプランで見る通り、正しく東方を向き、前に細長い矩形の前庭を設け、主要部が三重の殆んど正方形に近い圍壁でかこまれ、その中心に三つの主堂以下諸建造物が整然と配置された構成で、東西の軸線に沿って各圍壁の中央に門を開いている。いま圍壁で圍む各區劃を、主要部の内のものから順次第一

圍・第二圍・第三圍とし、前庭部を第四圍と呼ぶことにする。一番外の第三圍の圍壁は幅 97.50m（正面）、奥行 108.51m もあり、その内側に幅 17m の濠（今は水のない空濠）をめぐらしている。第二圍は 38.04×41.07m、シンメトリカルに六つの附屬建造物が配されてあつた。最も内の第一圍は 22.85×23.30m、ほとんど正方形である。中心部に丁字形の高さ 0.90m の壇を設け、その上に三堂形式に、中堂と南堂・北堂、合わせて三堂を南北の一線に並べ、中堂の前に前堂が突きだし、また左右東寄りに南北の二經藏が配されており、これらで本寺院の主要な堂宇を形成している（挿圖 1 参照）。

中堂及び南北の二堂は全く同一の構造で、四面とも側

壁がほぼ同様の凹凸をもつ箱形身舎（中央堂で最大幅 3.27m、左右の堂 2.72m）の上に、外形がこれと同形で形の遞減するものを三層重ね、さらに頂上に寶瓶形を頂飾とする頂上層がある。高さは南堂で 8.39m、中堂はこれより少し高い程度で、カンボジャのプラサット prasat、すなわち高塔形の堂——塔堂——としては小形である⁽¹²⁾（挿圖 3・4）。しかも、基壇を幾段にも階段状に高く築きあげるいわゆる「寺院山」形式でないから、一層目立たない。入口は東面に開き、他の三面には擬戸を設け、四面とも階段を附し、ほぼ同形のシンメトリカルな構造で、屋上の各層も同様に四方に擬戸を附した同一形式に成っている。そして各層四隅に小プラサット形の装飾などを配することによって、屋層における階段状の輪郭線を消去し、クメールの高塔建築に特有な、ややふくらみのある方錐形の美しいシルエットを畫くように配意してある。小形ではあるが、古典時代のクメール建築では最も美しい塔堂の一つである。なお屋根を身舎と同形に遞減して順次積み重ねるのは、八—九世紀のジャワのチャンディ chandi (tjandi) 建築に連なるところがあつて、直接ではないにしても、装飾モチーフの一部とともに、その影響關係を考えさせる。

三堂とも身舎の内側をラテライトで厚く積み、天井は水平持送式の煉瓦積とし、身舎も屋層も外側はすべて赤色砂岩で積んでおおい、また破風その他の彫刻を施してある部分もすべて同様の砂岩を用いている。堂内は狭く、中堂で方 1.87m、南北の堂で方 1.68m にすぎない。中堂はシヴァ神のリングをまつてあつたのに相違ないが、

パンテアイ・スレイの女神



挿圖 4. パンテアイ・スレイ 南堂正面（東面）

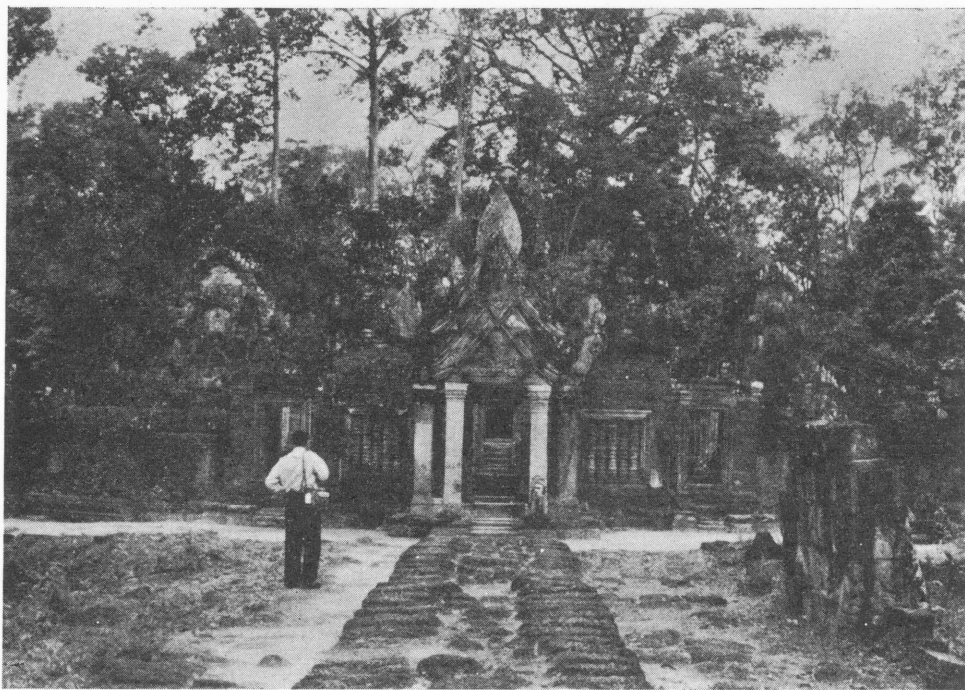
今は失われてない（發見者がブノム・ベンに持ち去ったシヴァ・パールヴァティー像は、この堂の本尊ではない、——第五章参照）。南堂もシヴァ神堂でリングを祀つてあり（挿圖 4）、また北堂はヴィシュヌ神の立像（今ブノム・ベンにあり）を祀つてあつた。三堂とも入口は小さく、高さ約 1.2m、身體をかめなければ入れない⁽¹³⁾（挿圖 4）。

前堂及び南北の經藏は切妻造りで、木造的形態を多くもつてい
る。前堂は中央堂の前に廊下で續き、

同じく方形プランの廣間(方3.30m)に
玄關(方2.17m)を附したもので、廣間の
南と北の側にも入口が開き、ここでも
左右の均齊が支配的である。天井はプ
ラサットと同じく煉瓦の水平持送構法
に成り、その屋根はかや葺き風のゆる
い曲線を畫いた石造の切妻屋根で、正
面の玄關の屋根並びに背後の中央堂に
結ぶつなぎ廊下の屋根は、廣間のそれ
よりも一段低くなっている(挿圖3)。
次に二つの經藏は幅4.04m, 奥行4.37m
の長方形プランになる單純なかわい
建造物で、西側すなわち主要堂のある
方の側を正面として入口を設け(東側は
擬戸)、また前後に華やかな大きい破風
の裝飾をもつ切妻屋根であるのが注目
される(挿圖9)。

門すなわちゴープラ gopura は各圍の

東西の中央にあつて合計七基。その中第四・第三(これは上部構造を
失ったまま)・第二各圍東側の門は、何れも兩翼の室をもつ十字形プ



挿圖 5. 第 2 圍 東 門 正 面

ランのほぼ同一構造に成り、ただ第一圍の門のみプランが趣きを異

にしている。どの門も特色ある破風飾
りを持つが、ことに第二圍東の門の正
面は木造切妻破風に模し、大きい合掌
形に三角破風を形成する特異なもの
で、しかも同形のものの二つ(前面のはポ
ーチの破風)を重ねた異色あるゴープラ
である(挿圖1・5)。第四圍即ち前庭
は、幅17.24m, 奥行56.25mの細長い前
區と、第三圍の門に接する幅廣い後區
とから成り、この寺院のアプローチで
ある。前區は中央に石疊の通路が眞直
ぐに通じ、その兩縁に低い石柱を等間
隔に並べて一種の石欄としてあり、ま
た圍壁との間には廻廊(屋根は木造であ
ったか)を作り、それが中央の建造物で
左右とも二部分に區切られていた。こ
れらの通路兩側に並ぶ小石欄も廻廊の
列柱も今は僅かしかのこつておらず、
また前庭に附屬したその他の諸建造物
も、正面のゴープラ——これだけ復原されている——以外はすべて
遺跡となつてゐる。

右のようにこのバンテアイ・スレイは、クメールの寺院建築としては小型に属するが、三重の圍壁で圍まれ、諸堂宇を整然と布置して構成され、各堂宇の構造と共に、嚴密な均齊によつて統一されており、一々の建造物の形態美もまた格別である。全體が平面的な構成で「寺院山」のように顯著でないといへ、まことに注目しに値する美しい建築である。しかしその建築に關する技術的な詳細については、私は述べるだけの専門的知識をもちあわせない。建築材料はすでに述べたように、砂岩・煉瓦・ラテライト（紅土）の三種で、砂岩は外周、煉瓦は屋根、そしてラテライトは建造物の内側や基壇・圍壁などの構築に用いられている。クメール建築において、煉瓦は七―九世紀に耐久材料として主用され、一〇世紀でも幾つかの大きい建造物に使用されているが、一一世紀には例外的乃至二次的建造物用となり、一二世紀には殆んど用いられなくなつてゐるとい⁽¹⁴⁾う。これはバンテアイ・スレイの年代的位置を考える上でも、十分参考とするに足る。砂岩はここでは赤味が多い質のもので、元來は⁽¹⁵⁾緑の森林の中で比較的あざやかな色彩効果をもつたことであろう。現在は風化やこけなどの附著で緑や褐色に變じたところが少なくなく、あまり色の美しさを保つていない。しかし女神像などが明るい色で浮き出して見えるところは、くすんだ色の支配的なアンコール・ワットなどのものに較べて、それだけでも魅力的である（圖版I参照）。

一般に石造建築の場合、建造物は切石のままで積み上げて構築さ

れ、建築家と彫刻家との仕事は互いに獨立していたと見られる。⁽¹⁶⁾これは未完成の塔堂などから歸納されることで、建築が一通り完了したのち、裝飾その他の彫刻がおこなわれたことを示しており、インドやジャワの場合と同様である。従つて次章で述べる當寺院の精妙で獨特な裝飾浮彫は、構築の出来上つた堂宇の石の面に、直接に下描きし、切りこみ、仕上げていつたものに相違ない。左右の全くシンメトリカルな文様構成の如き、彫工の熟練が想像される（挿圖4・9参照）。

さてバンテアイ・スレイの建築は、クメール建築史の上でどのような位置を占めるか。

周知のように、カンボジャの歴史は九世紀初頭をもつて一轉期を劃し、ここに古典時代いわゆるアンコール時代が始まる。それまでは主に木造建築であつたのが、以後にわかに耐久材料（煉瓦・石）による寺院建築の一般化をもたらし、インド系の宗教に對する歴代爲政者の熱狂的な信仰とあいまつて、一二世紀中葉のアンコール・ワット Angkor Wat を頂點とする、古典時代クメール建築の驚異的な一大發展が現出するのである。この時代の寺院建築においては、その構成や配置などにいろいろの特色ある諸形式が認められる。基壇を高峻に築き上げてその上に高塔形のいわゆる塔堂すなわちプラサットを造立する「寺院山」形式をはじめ、寺院中心部が中央の主堂とその四維に位置する四塔堂から構成される五塔堂形式、方形の圍壁を同心的に幾重にもめぐらす重圍形式、圍壁に沿つて廻廊を設け

る廻廊形式などがそれで、建築史はこれらの諸形式の展開経過を主軸としている。そしてどの形式においても、諸堂宇のシンメトリカルな構造や布置、また主要堂の屋根を高塔形に高く積み上げるプラサット形態を特色とした。これはインド系建築を受容した東南アジアの一般的傾向であつたが、特にカンボジャではその民族的な性向に従つて、右のような独自の諸形式を展開させたのである。

これらの建築上の諸形式は、時代及び様式と大體平行し、次第に發展し整備されて成立していったものである。しかしその幾つかの形式で、すでに古典時代の初期から現われているものがあり、耐久材料を用いる以前のプリミティヴ時代から、インド建築のアイディアに基き、それらの形式の形成が用意されてきたのに相違ない。そして古典時代の盛期になると、これらの諸形式を一寺院の建築に組み合わせて適用し、以つて複雑ではあるが渾然たる統一をもつ諸建築群の一大構成たらしめるに至つたのである。次にその展開経過のあらすじを、顯著な遺例について簡単に眺めてみよう。

先づ古典時代初期の代表的な建築としては、*ロールオス Roluos* 附近、古都ハリハララヤ *Haraharalaya* の中心山として造營された *バコン Bakong* (八八一年) や、その北寄りにある *プレー・コー Prah Ko* (八七九年)、*ロレイ Lolei* (八九三年) などがあげられる。重圍形式はこれらのどの寺院にも見られ、またバコンではすでに中心部だけに石の方形基壇を數重積み上げた「寺院山」形式が出現しはじめている(當初はその上に木造の堂が建てられたが、現在復原されている高い石造の

プラサットはそれより二世紀ほど後の建立のものと見られる)。しかしこれらではなお五塔形式ができ上つておらず、バコンは壇下に八小塔、また平面的構成になるプレー・コーでは六塔堂、ロレイでは四塔堂(何れも煉瓦)となつてゐる。元來主堂は單獨であつたのが、やがて複數となり、幾何學的整形からさらに五塔形式へと展開した。「寺院山」では後になつても單一の塔堂のみの場合があり、また五塔堂形式でも中心の主堂を、他より基壇も塔も高大にするのがふつうで、他の四塔堂を從屬的とする構成であつた。「寺院山」五塔堂形式は、第一次アンコール・トムの中心山として造營された *プノム・バケン Phnom Bakheng* (九世紀末) に、すでに成立しており、五塔堂とも石造であるのも注意される。しかしここではまだ重圍形式と結合してゐない。重圍形式で五塔堂の例は東メボン *Mebon* (九五二年) にあり、全體に低い壇ではあるが、二重の壇上にそれぞれ圍壁をめぐらしてあり、また廻廊に進展すべき附屬建築物をもつてゐる。そして少しおくれる *タ・ケオ Ta Keo* (一〇世紀末) に至つて、二重圍壁、内側の圍壁が一段高い壇上にめぐらされ、その内側に廻廊が設けられたのみならず、中心部が急峻高大な「寺院山」を形成し、その上に五塔堂を並べ、特に中心の主堂のみをさらに高峻な基壇の上に聳えさせた。そして以上のような諸形式を巧みに結合し、壯大な構成として仕上げたのがアンコール・ワットである。圍壁は五重、そのうち外から第三・第四・第五の圍壁は順次一段ずつ高くなり、それぞれ第一・第二・第三の廻廊を形づくり、なおほかにも廻廊を設け、高

挿圖 6. 北 經 藏 東 南 裝 飾 細 部

大な中心の五塔と、さらに一段低い第二廻廊四隅の四塔とで、平面的にも立體的にも全體に調和と均齊の支配的な大建造物として完成している。

右のような建築史の展開の主流において、シヴァ寺院であるバンテアイ・スレイは、重圍形式ではあるが「寺院山」を形成せず、また五塔堂に至らない三塔堂形式で、低い基壇上にこれを並べるにすぎない。かつ材料的には煉瓦主用から砂岩主用への過渡的な位置にあることも注意される。煉瓦造りの三塔堂が共通の基壇の上に並ぶ先例は、クレン山 Phnom Kulen のダムレイ・クラップ Damrei Krap (九世紀初期) にあり、同じく煉瓦造りで基壇の低く重圍形式になるものは、前記のプラー・コー (八七九年) や東メボン (九五二年) に存する。またプノム・クロム Phnom Krom (一〇世紀初期) のように、すでに石造になる三塔堂が低い基壇上に並び、相對して四つの經藏があつて (但し四方に門を設ける)、寺院構成ではバンテアイ・スレイに近いものも、同じ世紀の初めに見られる。従つてバンテアイ・スレイを、その銘文にいう草創の九六七年から同世紀の末ころまでの間の造營と看做しても、建築史の上では少しも不都合がないであらう。當時すでに「寺院山」形式が一般化されつつあつたにしても、「神王」 Devata をまつる國王所建の寺院ではないことも考慮し、また後に述べる裝飾文様や彫刻において、新様式のほかに古い傳統に従うところの多い傾向が認められることなどをも参照すれば、當寺院の設計がその時代における新らしい試みに同調しなかつたとし

でも、それほど異とすべきではあるまい。事實、建築的細部においても、古様な要素の少なくないことは、パルマンティエ氏も指摘しているところである。⁽¹⁷⁾

四

パンテアイ・ス

レイの諸堂宇は、

その豊富な裝飾意匠によつても注目される。出入りの

ある外側の壁面は

基部から屋上まで

殆んど全面すきま

なく裝飾浮彫を施

してあり、ことに

入口や擬戸のまわ

り、またその上を

飾る大きい破風な

どでは、種々の装

飾意匠を用い、花

葉の浮彫文様も極

めて變化が多く、

挿圖 7. 前部の堂廊下の側面

これに人物や動物のモチーフをも配し、まことにぎやかで手のこんだ、豊富というよりもむしろ過剰のきらいさである裝飾の仕方である。古典時代クメール建築は、豊富な浮彫裝飾で飾られるのを特色とするが、これはその中でも最多の例に屬し、いわゆる空間の恐怖を思わせる。しかも文様の美しい流動的な構成、工藝的な精妙な彫刻技法は、建築の形態的な美しさとあいまつて、パンテアイ・スレイの美術史上における價值を高からしめている(挿圖6)。

建築の裝飾は、次章で述べる人物像(男女神像)や物語圖をのぞくと、種々の變化ある花葉文を主とするもので、これはカンボジャの建築の全史を通じて見られ裝飾意匠の主體である。パンテアイ・スレイでは、中心部の主要堂は何れも基部及び軒蛇腹に數段の剗形をつくり出し、これに蓮瓣・波狀花臺(花綱)・唐草・連珠などの連續文様を横に配列し、また各壁面は几帳面取りされた屈折に従つて、それぞれ數列に區切られ、各列に唐草や花葉の單位文を上下に重ねたり、波形の花葉文を連ねたりしてあり、主要三堂と前堂とは、入口をはさんで左右の壁面に龕形を作り、その中に男女神の立像を浮彫している(圖版I・III、挿圖3・4参照)。

入口及び擬戸には兩側に片蓋柱をたて、それで支える楣には華やかな花葉などの文様浮彫があり、その上方が當寺院において特に注目される特徴的な裝飾意匠になる大きい破風である。入口はかまち・しきいで枠をつけ開放であるが、擬戸の場合は、木造のものに模した觀音開きの扉を閉じた形とし、扉面及び中央の枠に花葉などの

挿圖 8. 北 堂 西 南 の 楣

文様を細かく浮彫している（挿圖9）。この意匠は古典時代のどの建築にも見られる例である。中央の三塔堂では、身舎と同形の屋上各階層においても、大體右のべたと同様の意匠の装飾が繰り返される。なお前堂の前後にあるつなぎ廊下の側壁には連子窓を開き、壁面に碁盤目に線を引いて、

各目に二種の花文を交互に配し、恰も織物のようである（挿圖7）。

建築装飾では楣と破風とのそれが最も特筆に値いする。

楣（上かまち）は諸堂や門の入口及び擬戸の上にあるもので、當寺院だけでも相當の數に上るが、それらに施こされた浮彫装飾は、一つとして同一文様、同一意匠のものがなく、全部ちがつていて興味ぶかい。これまたクメール建築の全般に通ずる楣の装飾意匠の特色で、同時に彫工の腕のみせどころであつたように見える。何れも中央に人物・動物などを組み合わせたものをおき、そこから左右相稱的に彎曲した花づな（花鬘）をのぼし、または波形にあしらい、花づなの下方にはぜんまい形或いは波形などの花葉文や垂れ飾り、また上方には火焰を想わせるような勢のある花葉文を、それぞれ並べ配し、兩端にもいろいろの變つた意匠を施こしている（挿圖4・9・11）。これらの變化に富んだ文様で飾られている楣を一つ一つ眺めてゆくと、まことに興趣のつきないものがある。一、二の例を示してみよう。

圖版Ⅱは中央に小さい鬼面（Kala, or Kirtimukha）、その兩側に牛及び獅子の頭を上向きに出し、鬼面の上には、美姬シーター Sita を肩にかついで奪い去る惡鬼ヴィラーダ Viradha（ラーマーヤナ物語に出る）の、槍をもつて斜めに踊る姿を、波頭のような花葉文で縁どられた變形三葉アーチの中に配し、鬼面の左右下から出て逆U字形に大きく彎曲するつな状の花葉文——他の場合では花づなであるのがここでは文様化している——には、それぞれ中央に寶冠を頂くガ

ルダ garuda 鳥の奇怪な頭を作り出し、それらの間には、上方では波頭のくだけるような或いは火焰を想わせるような花葉文を奔出させ、ガルダの下では波形の花葉文の彎曲したのを二つずつ相對して並べ、またほぼ等間隔に一莖の花の垂れ飾りをおいている。中央の人物をのぞくと、左右まったく相稱的で、複雑な花葉文や種々のモチーフを巧みに配合統一しているデザインの優秀さが目立つ。しかも鋭い切り込みで彫りあげ、細かい波頭形や渦巻形の花葉の曲線を凹凸の多い浮彫りとしているなど、精緻で洗練された工藝的技法のさえをよく示している。當寺院の多數にある楣の中でも、これは最も華麗なものの一つである。

また挿圖8の楣は、中央が人面鳥身のガルダの背に乗る四臂のヴィシュヌ神を表わしており、その左右に彎曲した花づなには、三頭の象の頭を飾り、下には二つの花づなを曲げ、上方には奔出する花葉文を背景に、その一つ一つにハンサ hansa(鷺鳥)の飛翔するのを配するなど、前者とくらべて圖様はまったく異っているが、その精妙な構成や浮彫技法はすこしも優劣がなく、モチーフの變化にしても、巧緻でしかも流動的な勢いある表現にしても、そこに前者と

の間の様式的差異を認めることはできない。その他の楣の場合もこれらと同様で、それぞれの文様がみな違っているとはいえ、すべて同時代的な作風になっているのを認める。

次に破風は、その形及び周縁の裝飾意匠に變化があり、破風の縁(梁)で圍むティンパムをうずめている浮彫の圖がら或いは文様も全部ちがっている。三塔堂及び前堂の破風は各層四面とも大體同形で、平たい馬蹄形或いはややふくらみをもつ逆U字形の曲線を畫き、それが左右下端に向うとこんどは逆に外方に反轉して曲がり、

挿圖 9. 南 經 藏 東 面

端末はマカラの口（鰐口）となり、隅飾りの大きい五龍蓋のナーガ（龍蛇）をくわえるモチーフとなつている（挿圖3・4・9）。彎

挿圖 10. 東 メ ボ ン の 楣

挿圖 11. パ ン テ ア イ ・ ス レ イ の 楣

曲した破風の幅廣い縁には唐草文、またその外周里には木の葉形にさきの尖つた花葉文を簇生するようにつけてあり、その煩勞をいとわぬ複雑でこまかい仕事にはまつたく驚かされる。破風の裝飾意匠は、破風の形が多少ちがつていても大體右のような原則になつており、その下にある楣とともに、最も念入りに華やかに飾られたところである。

經藏（挿圖9）及び第一圍東門⁽¹⁸⁾などの破風は更に複雑で華やかで、その形が前記のような逆U字形でなく、上部を伸ばして三葉アーチ形に近いものに作り、のみならず同形の破風形を三重に重ね、各破風とも前記したのと同様の裝飾意匠としている。もつとも經藏では隅飾りが、最上段は他と同様のナーガであるのに對し、中段はガルダ、最下段は獅子の、それぞれ伸び上つた姿になつている。第二圍東門の東正面ではすでに觸れたように、大きい合掌梁で三角破風を形成し、梁には三條の文様帶のほか大きい花文を五つ配してあり、また頂上の木の葉形の大きい頂飾は珍らしい（挿圖5）。

破風のティンパナムは、經藏などにおける説話圖を畫いた特殊なものをのぞき、何れも變化ある左右相稱的な花葉文でうずめられるのが普通で、これに小さく人物や動物などを配するものも、前記した楣の裝飾意匠と同様である。しかしこの部分の裝飾文様は、楣に見たほどの生彩ある構想のものが少ない。むしろここでは次章で述べられるような、敘述的な説話圖において特色を發揮しているといえる。なお第一圍東門正面のティンパナムは、シヴァ神の踊る姿を大きく

表わし、まわりに花葉文をめぐらすなど、他とはちがった構圖になつていておもしろい。

装飾については詳しく述べがたいが、技法上の傳統の繼承保持が長期にわたるクメール族の美術史において、作品の様式的特色を把握しそのクロノロジーを確立するために、最も重要なのが装飾モチーフとその作風であることに注意すべきである。かつてバーヨン Bayon が九世紀末葉と信じられていたのを、ステルン Philippe Stern 氏が一世紀以上も引き下げ、第一次アンコール・トムの遺跡の發見や、アンコール内外の諸建築の新らしい年代論に導く効果ある先鞭的創見を提起したのも、装飾文様に關する様式的考察からであつた⁽¹⁹⁾。バーヨンは今では一二〇〇年前後の作と決定づけられている。このステルン氏に續いて、クメールの建築・彫刻について詳しい様式的分析を試み、成果をあげたのがコラル・レミューザ Gilberte de Coral Rémusat 女史で、同じく装飾文様を中心とする研究であつた。⁽²⁰⁾

いま同女史が掲げている各時代の楣の文様のみについて見ても、⁽²¹⁾ インドの例に倣つたいわゆるプリミティヴ時代のものは別として、枝のような花づなを弓形に横にのばし、その上下に種々の形の變化ある花葉文を配する左右相稱的な文様構成は、すでに九世紀、古典時代初期に成立し、中央に人物などを据える方式も、九世紀末期ころから現われている。そしてこのような楣の文様形式は以後長く繼承され、細部的なモチーフにいろいろの變化があつたにしても、文様構成の原則は殆んど變らなかつたように見える。従つて相似た

意匠の楣で年代を異にする多くの遺例を並べ較べて、その間の様式的異同を明らかにするのは、なかなか容易でない。

ただバンテアイ・スレイについていえば、細部のいろいろの要素にいわゆる古風化、すなわち古いもの殊に九世紀後末期のものの模倣が多く、ために様式的にも古樣的とされる所以で、花葉文をはじめ一々のモチーフが、古いものの形を他の諸例に較べてかなり多く傳えているのは事實である。しかしその流動的で華やかで幻想的でさえある各文様の形象、それらによる緊密なまとまりある充實した構成、巧緻な洗練された彫法など、小さい寺院であるにもかかわらず、そこに獨特の、バンテアイ・スレイ自身の様式を創りあげているのである。單なるモチーフの繼承や模倣の問題だけではない。同様のことは破風やその他の装飾においても、また次章でのべる彫刻についてもいえることで、古いものの繼承と新らしい様式の創造とが指摘される。そこには藝術的な高い精神が支配的であつた時代を感じさせる。どこにも末期的な様式的くずれを見出すことができず、銘文の中で最も新らしい年代である一四世紀初頭などに下げうるものではない。装飾文様について私は多くの資料をここに掲げえないが、楣では東メボン(九五二年)の一例(挿圖10)を舉げて、當寺院のもの(挿圖11)との様式的な近さを、また次章で説く女神像に伴う龕などの装飾花葉文において、一二世紀や一三世紀初頭の作品(挿圖16・17)との間に、様式的な距りあることを、それぞれ示すだけでも、バンテアイ・スレイの装飾浮彫がもつおよその様式的年

神像などで、数はあまり多いとはいえない。しかし當寺院の美術の様式的特色を見る上で極めて重要なものである。

(一) 説話圖

一部の破風のティンパナムに説話圖を浮彫で畫いていることにも觸れた。合わせて七圖あり、すなわち二つの經藏のそれぞれ東西の破風、及び第二圍西門の東西兩面と第三圍東門西面の破風とである。何れもインドの傳説に基いたクメール式の表現に成る圖からで、この種のものでクメール美術中最も古く、注目される。その内容は一應比定されており、ここに詳記する要もあるまい。主題だけを示すと、

①南經藏東面——カイラーサ Kailasa 山を搖るがスラーヴァナ Ravana (挿圖9)。

②南經藏西面——シヴァ神を矢でねらうカーマ Kama (愛の神)。

③北經藏東面——森の中に宿るクリシュナ Kṛṣṇa 神の上に雨ふらすインドラ Indra (帝釋天)(挿圖12)。

④北經藏西面——カンシャ Kāṇṣa 王を殺害する青年クリシュナ。

⑤第二圍西門東面——二猿王ヴァーリン Valin とスグリーヴァ Sugriva の戦闘。

⑥第二圍西門西面——ビーマ Bhīma とドゥルヨーダナ Duryodhana の戦闘。

⑦第三圍東門西面——天女ティロットタマー Tilotama を争うアスラ asura (阿修羅) の兄弟。

これらの中初めの五圖はゴルベフ氏によつて比定され、その後⑥と⑦とは復原工

代的位置を了解するに足りるであろう。

五

次に、このバンテアイ・スレイの美術における彫刻について眺めよう。豊富な裝飾文様の浮彫をのぞけば、彫刻として述べるべきものは、破風のティンパナムを飾る幾つかの説話圖浮彫、主要堂の四面の壁龕にたつ男女神の浮彫、及び基壇上に配された怪異な丸彫護

挿圖 12. 北經藏東面の破風の説話圖

事中に見え、セデス氏によつて比定された。⁽²³⁾なおコラル・レミューザ女史が⑤を抜かして全部で六圖とするのは誤り。⁽²⁴⁾

以上の七圖は表現の仕方相違によつて二類に分けられる。初めの四圖すなわち經藏の破風のものは、畫面一ぱいに人物や動植物などを充満させ、裝飾文様の場合と同様に甚だにぎやかで、浮彫の構圖としては錯綜にすぎるきらいがあるが、一種繪畫的なところも感

挿圖 13. アンコール・ワット第1廻廊の浮彫

じられ、ことに左右相稱的な構圖を意識的にとつてゐるなど、裝飾的な性格を多分にもつものである。挿圖12に示した③のインドラの雨の圖など、中でも代表的なもの。上方の波形をした雲の上、三頭の象上に片膝

立ちしてヴァジラ(金剛杵)をふりかざすのがインドラ神で、天女の群れが左右から合掌讃仰している。雲の下二段のこまかい線は降り注ぐ豪雨の形である。地上の森林の中には中央に童子形のクリシュナとバララーマ Balarama が立ち、多くの動物や馬車などを左右に配し、おもしろい構圖と表現とに成つてゐる。挿圖9で見られる①の圖も相類した表現になつてゐる。このシヴァがパールヴァティを抱いて坐るカイラーサ山を、惡鬼ラーヴァナが搖るがすというラーマーヤナ物語に出る有名なテーマは、インド彫刻でもしきりに取り扱われて名作をのこしたが、本圖では物語を忠實に描寫しようとして、敘述性に重點をおき、そのため畫面が錯雜化し、インドのエローラなどに見るような、造型性豊かな、彫刻としての迫力あるものとは全く違つた趣きのものになつてゐる。しかしインド神話の、カンボジャの風土に適合させた翻譯として見れば、その民族性に基く表現のエキゾティズムは、一つの魅力でもある。なお南經藏の二圖はシヴァ神の物語、また北經藏の二圖はヴィシヌス(クリシュナ)神に關する物語を扱つており、すなわちこれら二經藏が相對してゐる南堂・北堂の各本尊と、それぞれ對應する主題である。

残りの三圖すなわち二つの門の破風の圖は、經藏のものとは違つて、簡略化された構圖を特色とし、人物も比較的大きく、彫り方も深く、造型性をより強調したものである。⑤及び⑥の戰闘の圖は人物の動きや畫面の變化が多くて面白く、また⑦の圖は美しい仕上げで注目されるが、ただここにも裝飾的な構成のとられてゐるのが目

立つ。しかし様式や彫法の上で経蔵のものと変わるところがない。

ティンパナムに敘述的な圖を浮彫するのは、バンテアイ・スレイを以つてほとんど嚆矢とする。しかし敘述的な説話圖を表わすことは、ここで初めてクメール人に取り上げられたものとは思えない。コラル・レミューザ女史は、ネアン・クマウ Neang Khmau (九二八年)

の塔堂内壁に彩畫の痕跡の存することなどから、一般にクメール建築の外側の豊富な裝飾に對應して、内部もまた壁畫で莊嚴され、畫題として敘述的なものを扱つたのではないかと想像しており、傾聴に値する。⁽²⁵⁾バンテアイ・スレイの説話圖は、たとい同地の彫工のすぐれた腕を考慮するにしても、最初に現われたものとしては、物語描寫において

かなり進んでいるところがあり、初めて取り扱つたような表現上の幼稚さは認められない。必ずしも繪畫的とはいいがたいが、繪畫的描寫の背景的傳統を考えさせるものがあるようである。或いは後のアンコール・ワット(挿圖13)やバーヨンの廻廊に見る、壁畫ともいふべき薄肉浮彫のすばらしい大繪卷の出現についても、今はあとづ

けられない繪畫の傳統が豫想されるかも知れない。

(二) 浮彫男女神像

三つの主堂の身舎側壁には、入口(擬戸を含む)を挟んで兩側に女神の立像を浮彫してあり、ことに女神の寫實的な美しい姿が甚だ印象的である(圖版I)。

挿圖 14. バンテアイ・スレイ 中堂の男神像(守門神像)

中堂の四面では男神像、南北二堂の各四面では女神像となつてゐる。像高何れも大體六五センチ、あまり大きくない。なお屋上各層にも、立坐の男神像を配しているのが見える(挿圖4)。これらの入口を挟んだ壁面の男神は守門神(門衛神)を意味し、古代インド以來用いられてきたものの踏襲であるが、女神の方はむしろ供養の天女というのが適當であろう。何れも身舎の壁の下半に龕形を作つてその中に浮彫されている。その壁は傍らに波狀に連續する花葉文で填めた柱狀帶を伴い、また龕形の上方に華麗な花葉などの裝飾意匠を施こしてあり、なお几帳面取りした相隣る細長い壁(むしろ片蓋柱)

も、種々の花葉文で飾られる。

龜(圖版I・Ⅱ、挿圖14・15)は變形三葉アーチ形で、經藏などの破風の形に類し、これを二本の細い角柱で支えている。龜の周縁は楕円や破風で見たと同様の、火焰形に似た勢いのある花葉文で飾られ、柱面もその上下の柱頭及び柱基の部分も、餘すところなく文様で填めてある。龜の上方左右には二飛天があり、長い花鬘或いは花莖を両手で捧げ、踊るようにして飛ぶかたちである。また像の立つ座の

挿圖 16. アンコール・ワットの女神像

挿圖 15. パンテアイ・南堂の女神像
スレイ

下には、男神像の場合は三獅子、女神像では三鷲鳥が、それぞれ前肢或いは翼をあげて、丁度アトランテスのようにその座の重みを支える意匠になつている。以上のような龜の裝飾意匠は、男女神の場合で特に記した以外は殆んど差異がない。ただ全體としては、女神像の龜の方が男神像のものより、幾分華やかにできているようで、龜周縁の花葉文などにその相違が認められる。

先ず男神(守門神 *dharmapala*)の像(圖版Ⅱ・b、挿圖14)は、どれも殆んど全く同一像容に表わされている。右手に短かい槍を立てて軽く握り、左腕を垂れて手に青蓮華をもち、兩足を少し開いて殆んど眞直ぐに立つ若者の姿である。頭に類型化した筒狀の髮髻冠 *jatamukuta* を頂き、腰にはクメール語でサンポット *sampot* といわれる腰衣をまとうだけ、ほかに何の裝身具もつけていない。彫りは非常に深く、丸彫に近い高浮雕である。姿勢は正面向きでややかたいが、腰のところを僅かにひねつて變化を見せ、古典期クメール彫刻に通有な、直立して硬直したような像表現とは違う。肩の張りや胸から胴への肉づけなど誇張したところがなく、しかも内藏する力を示しており、ただ膝から下のかたい表わし方にのみ難がある。やや伏し目がちで、兩端の少し切れ上つた厚い唇にほのかな微笑をたたえているなどは、當寺院だけに見る美しい表現になつている。腰衣はひだの線が形式化しているが、その端末の處理は、これまた獨特である。全體に均齊のとれたしなやかな青年の形姿をよくとらえ、誇張のない寫實性が支配的で、深い彫りによる肉づけと、表面の滑らか

な仕上げとあいまつて、肉身の暖かさを感じさせる。その代り門衛神にふさわしい威厳と強さが乏しく、やさしく穏やかでさえある。このように、クメールの神像に多く見られるヴォリュームの強調やどぎつい表現のないのが特色で、次に述べる女神像と共に、異色あるバンテアイ・スレイの美術を代表するのである。

次に女神 (devatā, またアプサラス apsaras) は南北二堂の四面にあわせて一六體、多少の損傷はあるが全部のこつている。何れも同様の姿態表現であるが、前記の男神像の場合と違つて、同一モデルによつていとはいへ、互いに多少の變化があり、ことに顔容にはそれぞれ個性が見られて興味ぶかい (圖版 I・III a・c、挿圖 15)。

この像も入口の方にわづかに身體を向け、顔もそれに應じてやや斜め向きにし、また多少傾けたものもあり、上體も少し前にかがめ

挿圖 17. バンテアイ・クデイの女神像

て、一種敬虔な態容を示し、入口を守るといふよりも、むしろ堂内の本尊に對する供養を意味するようである。一方の腕は屈けて、兩肩にうしろから掛けた青蓮華の長い莖の端を、掌を反轉して軽く握り、他方の腕は垂らして赤蓮華の蕾を持つのも、さしづめ獻花供養のかたちである。古典時代の建造物ではこのような女神の盛裝した像を、殆んど例外なしに見ることが出来る。それは當時の盛裝した宮廷の美女をモデルにしたのであらう。

髪は幾條にも細く編んでうしろへ平行的に引き、頭のうしろ横で大きい束に結び、結び紐の端を垂らすという處理の仕方、冠をつけないことと共に、當地の女神像の髪型における特徴である。顔はやや丸顔で顔立ちはととのい、豊かな頬から頰へやわらかいカーヴを畫いている。眼は杏仁形で、兩瞼の線を強く出してやや鋭いが、丸味のある鼻も微笑を含んだ厚い唇も、後世のもの (挿圖 16 参照) のような嫌味がなく、ほどよい調和を示して美しいのみならず、同時に一種の媚をたたえた表情である。耳朵を不自然に大きくするのは、前記の男神像の場合にも見られるが、ここではさらに長く、耳飾りの環と結合したようにも見える。上半身はあらわにし、胸の大きいひきしまつた隆起から、くびれた細い胴へ、そして少しくまげた腰へと流れるなだらかな肉體の表現は、見事でもあり官能的でもある。腕は比較的太くふつくらして身體とよく調和し、アンコール・ワットなどに見る瘦せがたのもの (挿圖 16・17) とは違い、柔らかな肉の起伏をさえ寫し出している。腰にまとうのはサムロイ samrui

loaと呼ばれるサロンのような腰衣で、裾をわずかにひろげ、簡略なひだの線のつけ方も、形式化はしているが、兩脚の盛り上りを巧みに示す手法としては、他に匹敵するものを見ない。またこの腰衣の端末を、臍（臍を示さないのも一特色）のところから曲線を書いて垂らす處理法も、やや裝飾的にはなっているものの、古典時代では當地の女神像だけに見る獨特な手法である。

なお装身具は金具らしい耳飾・首飾・帶飾・みな豊富な花文や連珠文でこまかく細工され、帶には玉飾などを吊している。臂釧も相似た文様の細工が施こされ、腕環及び足環は單純な二重の環である。

彫りの深いのは男神像の場合と同様で、そのために肉づけも自由に豊かにおこなわれ、丸彫といつてもよいほどの立體性をもつて迫るものがあり、一二世紀の同種の女神像浮彫など（挿圖16・17）にみるような不自然なところが少しもない。そして全體を支配するのは、女性の均衡のとれた姿態の捉え方と、その寫實的な巧みな表現である。ことに男神像とは違って、女性の肉體の柔かみをよく寫し、官能的な魅力

をさえ與えて、地上的な親しみある美女の姿としている。アンコー

ル内外に多數散在するどの寺院を廻つても、このバンテアイ・スレイの女神に較べ得べきものは見あたらない。その彫法の洗練されている點では、古典時代の作品中隨一ともいえよう。しかしそれだけに、クメール彫刻、ことに丸彫像の基調となつている量感のいちじるしい造型的迫力では、男神像の場合とも同じく、いささか及ばないところがある。それは後述する當寺院の丸彫像と比較しても

肯かれよう。

挿圖 18. バンテアイ・スレイ基壇上の守護神像

クメールの彫像は、インド影響の少なくなかつた七―八世紀すなわち古典時代以前において、造型的に最も傑出した作品を創造した。⁽²⁶⁾その傳統はもちろん後代にも傳えられたが、クメール要素の濃化するのと平行して、野性化が進んだように見える。九世紀の古典時代初期の美術では、とくに男神像において

ヴォリニームの強調された力強い、野性味ある像表現が主流となつて⁽²⁷⁾いる。もつとも女神像では、プノム・バケン（九世紀末）の丸彫像⁽²⁸⁾で代表されるように、肉づけのすぐれた量感ある堂々たる像容の作品もある。しかし細部の様式からいっても全體の表現からしても、

その系統からバンテアイ・スレイの女神像の様式を求めることはむづかしい。それかといつてバーヨン（二三世紀初期）のような後代の様式の後に續くづれた弱さは全く認められず、一四世紀初頭における古様化傾向の作品であるなどとみなして怪しまない不當な所説は論外としても、一二世紀前後のどこにも、この様式を容れるべきところがない。建築や装飾との同時性からいつても、これを一〇世紀後末期におくのが妥當であろうが、しかもこの神像彫刻の様式は依然として前にも後にも續かない異色で特徴づけられているのである。恐らくバンテアイ・スレイの彫工の新しい創造とするよりほかあるまい。或いは九世紀後半のロロス諸寺に、ジャワ美術の影響が指摘されることと結びつけて、この新しい表現の展開を解釋するのにも可能であろう。それにしても、この女神像などの細部の様式には、七―八世紀の古いものに模倣する要素も指摘されることは、なお解決を將來にのこすといわねばならない。

何れにしても、これらの浮彫男神像は、バンテアイ・スレイの美術の大きな魅力であることに變わりがない。ことに女神像の、優雅な美女が誘い招くかのように小首をかしげて立つのを、森林に囲まれてひと一人いない遺跡の中に見出すのは、森の縁と女神を刻んだ石の赤味との對照も妙で、何か幻想的な感懷をおぼえさせるものである。ただ豊富で華やかな花葉文の中におさめられたこれらの神像は、建造物の裝飾的な構成の一翼をにない、それら自身を強く印象づける力に弱いのは否定できない。

(三) 丸彫像

前記した男女神浮彫像が新しい創造であるのに對して、幾つかのこる丸彫像は、丸彫であるせいばかりでなく、古い傳統の繼承が多いものとして對照的である。その代表的なのは、第一團西門の碑銘に「ウマー Uma とマヘーシュヴァラ Mahēśvara との像」と記されているものに考定される彫像である⁽³⁰⁾。すなわちシヴァ神がパールヴァティーを左腕に抱いて坐る像で、以前には中堂の本尊と考えられていたが、この銘によつて西門の中に安置されていたものと推定される。今プノム・ペンの博物館に收藏されている。大王坐 Mahārājalia の坐法で坐るシヴァ神が、左の膝に形の小さいパールヴァティー（またウマーともいう）をのせて抱くもので、インドにも例の多い像である。兩神とも筒狀の高い髮髻と、豊富な裝飾細工を施した冠とを戴き、男神は前飾りのような折返しのあるサンポット、女神は同様の折返しあるサムロイ（ともに腰衣）をまとい、その腰衣にはこまかい縦のひだを一面につけている。しかし上半身は全く裸形で、装身具は一つもない。その顔貌は鋭く、體軀は堂々たるヴォリュームをもち、前述した男女神浮彫像とは別趣のものである。その冠や髮髻、またひだのある腰衣も、九世紀美術らしい古い傳統様式で、その後の彫像にも繼承されたもの、浮彫像の表現とは全く違っている。

北堂附近で發見された四臂ヴィシュヌ神立像⁽³²⁾（今同じくプノム・ペ

ンにあり)も、これと同様の様式をもつが、ただひだのある腰衣が前記シヴァ神のように帶の前で折返しを作らず、その端の處理を既述の浮彫男神像のそれに近いものとしており、腰衣については兩者の折衷であるのが注意される。

丸彫像としてなお擧げるべきものに、奇怪な面貌をした坐像がある。主要三堂と前堂ののる共通の基壇に上るために設けられた六つの階段の、その兩袖の上に一對ずつ据えられているもので、完全なもの七體がのこっている。何れも體軀は人間で、頭部を動物または異形のものとし、いわゆるジャワ式坐法で坐る。この坐法は大王坐に似ているが違い、右膝立ち、左膝を屈して坐り、背を伸ばし、左手を腿の上にのせ、右手は膝の上において何か短かいものを握っている。恐らく臣下の正坐法であろう(圖版IV)。前堂の南のは猿面で冠を戴き、南堂の東のものはたてがみある獅子のようで、眼を怒らして大きい口を半ば開いた恐ろしい顔容である(挿圖18)。圖版IVは北堂の正面(東面)右の像で、ガルダ(金翅鳥)をあらわしている。大きい嘴をもち、サンボットの代りに、腿には鳥身を思わせる縞目を刻み、前に尾のようなものを垂らし、足は鋭い爪のある三指の鳥の足とし、さらに背には翼もつけてあり、まことに奇怪な、むしろほえましい形貌である。しかし右のようなガルダ鳥を示す特徴と鬼面に類した顔貌とを除くと、通例の神像とあまり變わるころがなく、頭上には段層ある圓錐狀の頂きをもつ冠をかぶり、耳に大きい耳環をつけ、肩・胸・胴は厚味のあるすばらしいヴォリュームを

もち、太い腕とともに、威壓するような力量感に満ちている。造型的には前記のシヴァ・パールヴァティー像と同様に、前世紀いらい展開したこの種の像表現の傳統を伝える様式といえることができる。浮彫女神像のおだやかで洗練された様式に對し、これはまた野性的男性的な表現で、おもしろいコントラストを示している。

これら基壇上の怪異な像は、超自然的な力をもつ想像上のガルダのような生物や、人間の力を超える怪力をもつ獅子や猿(インドの神話に語られる猿王ハヌーマット Hanumat などが参照される)の姿を借りて、主堂の入口を守る下級の護神として据えられたものである。なお獅子一對は第一圍東門や第二圍東門の前に据えられてあり、七世紀いらい用いられ、各時代にも繼承されたものである。

六

バンテアイ・スレイについては、まだまだ述べるべきことが多いが、わずかの時間の抄察で、くわしい調査をおこなうひまもなかつただけに、いまの私に十分な考察を期待するのは無理である。しかし以上に述べたところによつても、この寺院のクメール美術史上における重要性は明らかにすることができたと信じる。九六七年の創始で一〇〇〇年ころまでにはすべて完成したものと年代づけることは、單に碑銘の解釋によつて推定しうるだけにとどまらず、建築やその裝飾及び彫刻の様式的分析と考察からしても、そこに落つかざるを得ないであろう。これは今ではフランス學者の一致した見解と

なつてゐるところでもあり、特異なこの美術の占めるべき位置は、それ以外には考える餘地がないと思われる。しかもなおローランド氏のように、依然として一四世紀初頭説を採用しているのを偶目するのは、それが頒布範圍の廣い概説書においてであるだけに、クメール美術の正しい理解のために遺憾に堪えない。

それにしてもバンテアイ・スレイの美術は、まことに異色あるものである。寺院としては小規模であるが、その名稱が「壯麗な城」或いは「すばらしい城」を意味する通り、クメールの美術史においてもその名にふさわしいことが知られる。ただ私としてはこの小論において、詳しい様式的分析を徹底的におこなうことができず、またバンテアイ・スレイの獨特な美術を浮彫するために必要な、クメール美術史の様式的展開を、詳しく説くいとまもなかつたことを残念に思う。將來再び訪れる機会をまつて、本稿で盡くしえなかつたところを補いたい。

クメール美術の民族的表現のあくどさ或いは嫌味ともいうべきものに、膚あいのあいにくいわれわれにとつても、バンテアイ・スレイの美術は楽しい魅力である。中でも浮彫女神像の、熱帶的な官能性を内にひそめながら、ほのかにほほえむ優雅な姿態は、私の最も關心をよんだものであつた。

バンテアイ・スレイをはじめアンコール遺跡を探ねた忙しいが楽しかつた三日間、案内の勞をおしまれなかつたアンコール遺跡保存事務所のコントラン Louis Contentin 氏とデュフォー Henry Dufour 氏とに、ここに厚く御禮を申し上げます。

バンテアイ・スレイの女神

註(1) 私のバンテアイ・スレイ訪問は一九五九年三月二七日。朝日が東正面にまっすぐあたる頃が最上時間と聞いて、早朝六時に出掛けた。もつとも當日は曇天で、遺憾ながら朝日が赤砂岩の建築に映える美しさに接することができなかった。

(2) H. Parmentier, *L'art d'Indracaman*, B. E. F. E. O., 1919, pp. 1ff.

(3) L. Finot, H. Parmentier et V. Goloubew, *Le temple d'Icarapura*, Paris, 1926, (Mém. archéol. de l'E. F. E. O., 1). 本書は多數の圖版を伴つた大冊であるが、發見初期の頽毀状態において調査された關係で、その後の發掘や復原工事の終つた今日から見れば、一部の誤りや不徹底のところがあることに注意したい。

(4) 復原工事は一九三一年から三六年まで行われた。参照 B. E. F. E. O., 1933, pp. 518—520, 531, 1133; 1934, p. 767; 1935, p. 487; 1936, pp. 611—612, 634.

(5) L. Finot, etc., *Le temple d'Icarapura*, pp. 69ff, esp., pp. 112—126.

(6) G. Coedès, *Etudes cambodgiennes*, XXIII. *La date du temple de Bantay Srei*, B. E. F. E. O., 1929, pp. 289f, XXIX. *Un nouveau tympan de Bantay Srei*, *ibid.*, pp. 81f.

(7) G. Coedès, *Inscriptions du Cambodge*, I, Hanoi, 1937, pp. 143f, esp., pp. 141—156. 決定的な銘は第四圍東門南翼で發見された碑石に刻られたもので、兩面に二八行と二七行、大半サンسكريット、一部だけクメール文。ジャヤヴァルマン五世を讃嘆する文やこの王の命令などを記すことから、前王の末年の創基ではあるが、實際に國王の庇護の下に造營が行われたのは、このジャヤヴァルマン五世の治世間であつたのに相違ない。なお創基者は王師ヤジュニャヴァラーハとその弟ヴィシヌクマラー Visnukumāra とで、創基の日附は『シャカ Śaka 紀元八八九年』マダグヰャ Madhava 月〇一日』となつてゐる。

(8) H. Parmentier, *op. cit.*, pp. 66—79. 参照 L. Finot, etc., *op. cit.*, p. 39.

(9) L. Finot, etc., *op. cit.*, p. 51 (V. Goloubew).

(10) B. Rowland, *The Art and Architecture of India*, (Pelican Hist. of Art), 1953, 2nd ed., 1956, pp. 224—225. 『(楯の)彫刻はつぎはあつた過剰な豊富さのもので、それはクメール美術における最後の「ロココ」様相の典型である』とつて、一三〇四年の造建説に基き説明してゐる。

(11) 建築について L. Finot, etc., *op. cit.*, pp. 1ff. (Parmentier); H. Par-

- mentier, *L'art architectural hindou*, Paris, 1948, pp. 107—108. など参照。また H. Parmentier, *Angkor, guide*, (n. d.), (永田逸郎譯『マンコール遺址群』昭和八年) も多少参考を要する。
- (12) マルシャル氏の實際に復原したものと、初めバルマンティエ氏が紙上で復原したものとは、重層の数でも従つて全高でも違つてゐるが、前者の正しいことは後者もこれを認めてゐる。参照 B. E. F. E. O., 1933, pp. 518—520.
- (13) 中堂は銘にあるトリブヴァナマハーシシュヴァラと名づけるリングを本尊としたもので、王師ヤシニャヴァラーンの所建。南堂もシヴァのリング堂で、彼の妹ジャーンナヴァー Jahnvi の建立。ヴァンヌヌ堂である北堂は王師の友人プリティヤーーンドラ Pithivindra の建たれた。
- (14) H. Parmentier, *La construction dans l'architecture khmère classique*, B. E. F. E. O., 1935, pp. 263ff., G. de Coral Rénusat, *L'art khmère, les grandes étapes de son évolution*, Paris, 1940, pp. 35—36.
- (15) 當寺院に用ゐられてゐる砂岩はすべて赤色で、バラ色から赤褐色の變化がある。塔のヘンコン山 Phnom Kulen (マンコールの東北三〇キロ) から切り出したものと推定される。参照 Ed. Saurin, *Quelques remarques sur les grès d'Angkor*, B. E. F. E. O., 1954, pp. 624—628.
- (16) H. Parmentier, *La construction……*, pp. 267—268; G. de Coral Rénusat, *op. cit.*, pp. 36—37.
- (17) L. Finot, etc., *op. cit.*, pp. 1ff.
- (18) 平凡社刊『世界建築全集』4 (昭和三四年) 原色版V参照。
- (19) Ph. Stern, *Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmer*, Paris, 1927.
- (20) G. de Coral Rénusat, *L'art khmer, les grandes étapes de son évolution*, Paris, 1940.
- (21) *Ibid.*, pp. 46—55, pls. VI, 13—XI, 34.
- (22) L. Finot, etc., *op. cit.*, pp. 61—66 (Y. Goloubew).
- (23) B. E. F. E. O., 1933, p. 519; 1935, p. 487; G. Coedès, *Un nouveau tympan de Bantây Srei*, B. E. F. E. O., 1932, pp. 81f.; *Une scène du Mahabharata figuré sur un fronton de Bantây Srei*, R. A. A., IX—4, p. 225f.
- (24) G. de Coral Rénusat, *op. cit.*, pp. 84—86.
- (25) *Ibid.*, pp. 83—4.
- (26) 参照 Jean Boisselier, *La statuaire khmère et son évolution*, Saigon, 1955, pls. 4, 7, 12, 14, 17.
- (27) 参照 *Ibid.*, pls. 22—24, 26, 27, 33, 35, 36.
- (28) 参照 *Ibid.*, pls. 39A, B.
- (29) G. de Coral Rénusat, *Influences javanaises dans l'art de Roluos*, J. A., pp. 160ff.
- (30) G. Coedès, *Inscriptions*, I, p. 143.
- (31) L. Finot, etc., *op. cit.*, pl. 44, J. Boisselier, *op. cit.*, pl. 49 A.
- (32) L. Finot, etc., *op. cit.*, pl. 45.